

A ILUSTRAÇÃO COMO ARQUITECTURA DE MUNDOS POSSÍVEIS: O CASO DE TERESA LIMA

ANA MARGARIDA RAMOS

A actividade ilustrativa de Teresa Lima em obras literárias destinadas à infância desenvolve-se com regularidade desde os anos 90. Esta ilustradora conta no seu *curriculum* com parcerias no domínio do conto, da poesia e do álbum ilustrado, tendo ganho o Prémio Nacional de Ilustração em 1998 e recebido várias menções especiais em anos posteriores, além de outros prémios.

As imagens criadas por Teresa Lima, mantendo-se fiéis ao seu estilo, pela persistência de uma linguagem e de um conjunto de técnicas e de materiais, revelam uma capacidade de representação dos mundos possíveis sugeridos pelo texto, completando-o e preenchendo alguns dos seus espaços em branco, ao mesmo tempo que sugerem outros. Apostando enormemente na definição dos principais traços fisionómicos das personagens, assim como na recriação, muitas vezes metafórica, dos espaços onde estas se movem, Teresa Lima revela-se particularmente sensível à reprodução das ideias de movimento e de acção, quase sempre sugeridas de forma muito subtil. Daqui decorre a sugestão de fluidez e de imaterialidade a par da insinuação das ideias de espontaneidade e de naturalidade que caracterizam

vários dos seus trabalhos. As suas imagens possibilitam amiúde duplas leituras, ora centradas nos motivos de grandes dimensões, ora atenta aos pormenores e aos vários apontamentos dispersos pela página, entendidos, muitas vezes, como pistas para a interpretação dos textos. É o que se verifica, por exemplo, na opção pela utilização de uma técnica mista, com recurso à pintura, ao desenho e à colagem.

É, pois, propósito deste estudo proceder a uma reflexão sobre as leituras que decorrem da observação atenta – e em comunhão com o texto – das imagens de Teresa Lima, socorrendo-se, para tal, de alguns dos seus trabalhos mais representativos.

Para contextualizar esta abordagem, torna-se necessário perceber a situação actual da ilustração de livros de destinatário preferencial infantil. Particularmente interessante, pela abrangência temporal e pela perspectivação, é a reflexão levada a cabo por Manuela Bronze, num texto publicado nas *Actas del II Congreso de Literatura Infantil y Juvenil*, em 2000. O artigo, intitulado «100 años de libros ilustrados en portugués para niños – una contribución para un estudio profundo y extenso sobre la ilustración en Portugal», que constitui, à falta do necessário «estudo profundo e extenso» que continua por realizar, um marco incontornável da interpretação das funcionalidades e características da ilustração na literatura para a infância publicada em Portugal. A leitura diacrónica proposta por Manuela Bronze permite caracterizar três fases distintas ao nível do trabalho da ilustração, que designa por (1) «as cores do contraste», (2) «as cores da sombra», (3) «as cores da liberdade» e (4) «as cores multiplicadas». Interessam-nos, particularmente, estas últimas, uma vez que agrupam publicações mais próximas temporalmente, situadas entre os anos oitenta e os anos noventa e às quais a autora associa a

multiplicação¹ das cores, numa metáfora, pensamos nós, da diversidade e da multiplicidade (de linguagens estéticas, de técnicas, materiais e cores) que caracteriza este período. Em relação aos primeiros anos deste século, podemos afirmar que não só continuamos a assistir a uma multiplicação das cores, mas também dos formatos e das técnicas de ilustração, numa explosão de linguagens e estilos pictóricos.

É patente a grande quantidade de propostas de diferentes ilustradores, assistindo-se, curiosamente, à definição de estilos próprios, acentuando-se a tendência para uma ilustração que, relacionando-se com o texto com o qual dialoga, é identificada ao primeiro olhar, porque, na sua construção, contém a assinatura do seu autor. A comprová-lo, observem-se os trabalhos (em diferentes editoras e para diferentes autores) de Manuela Bacelar, Joana Quental, Elsa Navarro, José Manuel Saraiva, Teresa Lima, Cristina Valadas, Gémeo Luís, Danuta Wojciechowska, João Caetano, Henrique Cayatte, André Letria, Marta Torrão, Alain Corbel, entre muitos outros.

Em 2000, Manuela Bronze já chamava a atenção para as duas principais tendências da ilustração contemporânea, ainda que nós acreditemos que não se trata de duas vias totalmente inconciliáveis, quando afirmava: «Algunos [artistas] lo [ilustración] hacen sin más pretensiones que las de prestar su universo de representación plástica, fácilmente reconocible, lo que de algún modo mimetiza algunos parámetros de la ilustración que se yuxtapone a los textos. Otros buscarán la expresión y las materias más adecuadas para este vehículo de comunicación sin abandonar nunca sus propias marcas» (Bronze, 2000: 37-38).

¹ Confrontar com: «el color asume un papel preponderante entre brillos y opacidades de acabados a los que la fotografía y los procesos de reproducción digital hacen justicia» (Bronze, 2000: 37).

Nesta linha de orientação, pensamos que a produção ilustrativa de Teresa Lima, em termos gerais, articula uma linguagem e um estilo particulares com o universo proposto pelos textos que ilustra, sugerindo linhas de força, cristalizando elementos marcantes, acentuando movimentos e possibilidades de leitura. Em Teresa Lima, está patente a concepção da ilustração como «*uma imagem fortemente condicionada*» (Calado, 2003: 498) devido à «sua necessária conjugação com um texto, de que resulta o objecto livro» (idem). Núria Obiols Suari afirma mesmo que a razão de ser da ilustração, enquanto linguagem artística, «radica en su relación com el texto. Compañero al que clarifica, explica, pero, al mismo tiempo, lo elabora y decora» (Obiols Suari, 2003: 29).

Nas palavras da ilustradora, «ilustrar é recriar através de imagens um texto, uma história, um conto, numa relação de dependência, mas nunca de servilidade. A ilustração são formas, cores, composições, que nascem de uma cumplicidade muito forte entre as ideias escritas e o mundo pessoal, gostos e modos de fazer o ilustrador. É o penetrar num espaço duma sensibilidade muito especial e particular em que encontrei a resposta para aquilo que gostava realmente de fazer» (Lima, 2002: 6-7). A questão da sensibilidade aqui referida tem dado origem à caracterização do trabalho ilustrativo desta criadora como poético², talvez também como resultado da sua colaboração assídua em colectâneas de poesia. Na nossa opinião, a reforçar esta sugestão de lirismo estarão elementos como a luminosidade, a transparência, a imaterialidade e a fluidez que caracterizam muitos dos seus trabalhos, como teremos oportunidade de verificar, mais adiante, numa análise de alguns dos seus trabalhos mais conhecidos.

² Confrontar com: <http://www.ccb.pt/ccb/cgi-bin/magazine/magazine.php?edicao=81&artigo=1581&pagina=1>.

A ilustração de uma colectânea de poesia como *A Cavalo no Tempo* (2003), de Luísa Ducla Soares, levanta problemas diferentes da ilustração de um conto ou mesmo de um álbum. Trata-se de criar imagens para textos que, independentemente da sua publicação em conjunto, têm uma individualidade própria e que funcionam como textos acabados, quase independentes daqueles com quem coabitam no espaço do livro. O facto de, para cada página e para cada poema, ser criada uma única imagem obriga a um esforço de síntese e de condensação da leitura, na tentativa de fixar todo o universo (seja ele eminentemente narrativo ou mais contemplativo) recriado no poema. No caso de alguns dos textos de Luísa Ducla Soares, a tarefa revela-se particularmente adversa, uma vez que os textos, em resultado da dimensão lúdica que os caracteriza, tanto ao nível semântico como fónico, abraçam uma multiplicidade de realidades, objectos, sensações...

Como Isabel Calado já tinha destacado, a imagem, uma vez ligada ao texto, «passa a ocupar nele um lugar que está longe de poder restringir-se a uma figura de subserviência» (Calado, 2003: 495), acrescentando que «esta situação verbo-icónica (à partida assumida como norteadora pelo texto) é menos a de uma imagem que segue atrás da palavra, e bem mais a de um conjunto de «*signos que se comentam entre si e que desse modo estabelecem uma profunda relação dialógica*» (idem).

As imagens de Teresa Lima revelam, na colectânea de Luísa Ducla Soares, todo o seu potencial na criação de ilustrações de página inteira, que servem de fundo aos textos, sugerindo movimento e acção. Esta sugestão decorre, em grande parte, do título da obra e do facto de o tempo funcionar como elemento coesivo das diferentes composições, tanto ao nível textual como imagético.

Através da pintura, do desenho e da colagem de diferentes elementos, cada uma das ilustrações articula uma dimensão mais objectiva (e mais próxima da realidade empírica) e uma outra ligada à fantasia, ao imaginário, às vezes mesmo ao absurdo e ao *nonsense*, estratégia que se revela particularmente eficaz na forma como os textos recriam o mundo. Apesar de o lugar central da página ser sempre ocupado pelos textos, as imagens de Teresa Lima não se limitam a emoldurá-lo, capturando, quer através das grandes ilustrações quer através dos pormenores, os motivos centrais dos poemas, interpretando-os e articulando-os com outras leituras possíveis. Vejam-se, por exemplo, os poemas dedicados às duas maiores cidades portuguesas: «P de Porto» e «L de Lisboa». Em ambos os casos, a ilustradora retoma algumas das sugestões fornecidas pelos textos, como é o caso das pontes ou das colinas, mas rapidamente estabelece o diálogo com o universo e o imaginário destas cidades, com a sua memória e com outros discursos e outras artes que já cantaram estes espaços. Assim, a personificação do Porto numa figura masculina e a de Lisboa numa figura feminina (cujo corpo metaforiza a forma arredondada da própria cidade) resulta da articulação com uma enciclopédia que permite incluir nas ilustrações elementos não referidos nos textos, como é o caso da torre dos Clérigos, das casas da Ribeira ou do Palácio de Cristal, no poema dedicado ao Porto, o castelo de São Jorge, o eléctrico, o xaile e a guitarra portuguesa, no texto sobre Lisboa.

São fortemente valorizadas, como aspectos singularizadores da linguagem desta autora, as características relativas à promoção das sensações de movimento, principalmente de voo. Assim, para além da opção pela



Ilustração 1
A Cavalho no Tempo



Ilustração 2
A Cavalho no Tempo

representação de elementos (pessoas ou objectos) que surgem suspensos na página, verifica-se um cuidado especial na reprodução dos cabelos, sempre esvoaçando, como se as folhas do livro fossem percorridas por uma brisa forte que imprimisse uma dinâmica particular à ilustração; dos braços, que parecem auxiliar as personagens a manterem um equilíbrio precário e que acentuam o carácter instável das imagens; além de outros adereços cénicos, como os cache-cóis, os caules das flores, as caudas dos gatos. Para a representação das figuras humanas, observa-se uma predilecção da criadora por situações de acção e de instabilidade, como os saltos, a dança, o pino, salvo uma ou outra excepção, como é o poema «A Mina». Esta sugestão de movimento é ainda estimulada pela presença de motivos específicos marcados pela actividade e deslocação constantes, como a capa do toureiro, o cavalo, o avião ou a passarola.

Em termos globais, podemos afirmar que Teresa Lima, em *A Cavalho no Tempo*, recupera, com ligeiras alterações a técnica que já utilizara em *A Cor das Vogais* (1995), de Vergílio Alberto Vieira. As duas obras mantêm o lugar central das páginas ocupado pelos textos e a

estratégia de suporte e de emolduramento dada pela componente ilustrativa, além de alguns motivos, assim como a técnica de promoção de relevo, através do recorte e colagem e do uso do papel texturado. As principais alterações prendem-se com o cariz menos definido das ilustrações, em resultado da menor relevância do sinal contorno, observável, por exemplo, na expressão dos rostos das personagens. Verifica-se, igualmente, em *A Cor das Vogais*, o recurso a cores mais fortes e à representação de formas de maiores dimensões, em resultado, cremos, do formato da própria publicação. É sempre utilizada a ilustração de dupla página, mesmo quando aparecem dois poemas diferentes. Neste caso, verifica-se que a ilustradora se serve de um cenário ou pano de fundo comum que, de acordo com os poemas, é trabalhado individualmente de acordo com a especificidade de cada um dos textos. Em articulação com os textos de Vergílio Alberto Vieira, têm especial relevância as paisagens e os cenários naturais, às vezes com claras conotações rurais e mesmo populares.

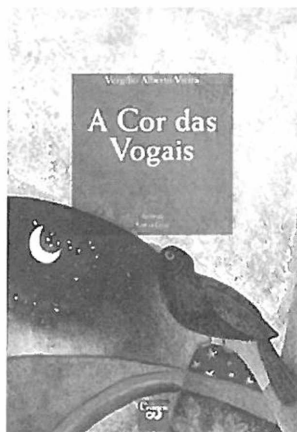


Ilustração 3
A Cor da Vogais

A colectânea de contos de António Mota, *Segredos* (1996), também foi ilustrada por esta autora. Neste caso, cada um dos contos foi ilustrado por uma única imagem que condensa a narrativa, sempre breve ou mesmo muito breve. As imagens podem ainda apontar traços da localização espacial ou evidenciar os seus protagonistas. Em alguns casos, são já evidentes exemplos de ilustrações que captam o universo simbólico sugerido pelo texto, reforçando a sua construção metafórica, como acontece em «Um segredo» ou «Trago o mar na minha pasta». Assim, estas criações de Teresa Lima evidenciam semelhanças com as ilustrações que realiza a partir de composições poéticas, pelo esforço de síntese que lhe é exigido. Ao contrário da ilustração de um conto mais extenso, aqui não ocorre uma segmentação das principais sequências narrativas, uma vez que, numa única imagem, é recriado todo o universo e o imaginário de um conto.

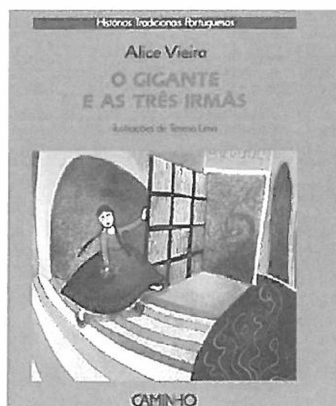


Ilustração 4
O Gigante e as Três Irmãs

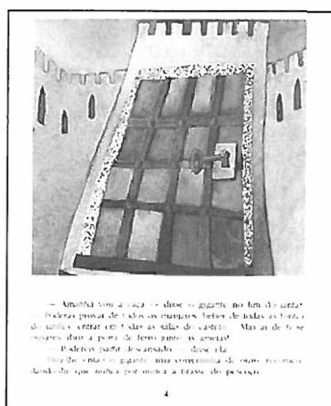


Ilustração 5
O Gigante e as Três Irmãs

As ilustrações de *O Gigante e as Três Irmãs* (1998), de Alice Vieira, seguem os requisitos impostos pela

colecção Histórias Tradicionais Portuguesas da Caminho. Nesta medida, as imagens ocupam sempre a parte superior das páginas, podendo, em alguns casos, apresentar-se como ilustrações de dupla página, recurso utilizado preferencialmente para caracterizar o espaço em que decorre a acção, funcionando quase como elemento cenográfico.

Mais do que propor leituras alternativas para o conto, as ilustrações de Teresa Lima parecem cristalizar os elementos essenciais do seu desenvolvimento narrativo, como é o caso dos objectos mágicos como a porta, a chave, os sacos ou o lenço a acenar, dos espaços-chave como a torre, as escadas (e os degraus) ou o abismo. A ilustração de textos da tradição oral sobretudo de componente maravilhosa ou simbólica, exige do ilustrador um trabalho de interpretação e de sugestão muito elaborado, uma vez que estes textos, não só pela sua dimensão oral, mas também mágica e fantástica, funcionam mais ao nível conceptual e abstracto, lidando mal com a concretização. Teresa Lima parece compreender este desafio quando ilustra metaforicamente as sequências narrativas do texto, fazendo uso da perspectiva para dar conta do gigante ou da ilustração a cor azul recortada de linhas onduladas para representar o abismo. As suas imagens acompanham a narrativa, deixando espaço à fantasia e imaginação do leitor e propondo formas simbólicas – às vezes, quase alegorizadas – de lidar com o universo dos contos maravilhosos. Verifica-se, também neste caso, a ideia já defendida por Isabel Calado que «sentidas e pensadas mais como "honestidades" ou mais como "interpretações", o certo é que as ilustrações [...] *redimensionam* os textos: são, na narrativa, *gestalta* que pontuam e digerem, que criam momentos de alternância e de desvio

relativamente ao eixo linear do discurso verbal» (Cala-do, 2003: 507). Neste sentido, «se a ilustração redimensiona o texto, ela redimensiona também, naturalmente, a sua relação connosco e com o nosso imaginário» (idem, ibidem: 508).

Na ilustração de *A Pulga Salta-Pocinhas e os Grãos de Areia* (2004), de Margarida Damião Ferreira, é utilizada, mais uma vez, a técnica do recorte e colagem com sugestão clara de textura e até de profundidade. É visível a personificação dos objectos inanimados (em consonância com a narrativa), através da sugestão de traços fisionómicos muito bem marcados, traduzindo a expressividade das personagens, os seus estados de espírito e emoções.

A ilustração desta narrativa oscila entre a ilustração de página inteira e a presença de pequenos apontamentos (insinuações) ilustrativos nas páginas de texto de tamanho inferior. São, contudo, ilustrações que quebram a linearidade do texto, alterando-lhe, em alguns casos, a mancha tradicional. Além disso, resulta desta presença esporádica a quase inexistência de páginas exclusivamente dedicadas ao texto, tornando-se visualmente mais difíceis para os leitores, sobretudo pela dimensão do texto. Trata-se de uma obra destinada a leitores com alguma experiência de leitura, funcionando a ilustração não como apoio na decodificação da mensagem, mas como construção, sobretudo ao nível simbólico, das possibilidades avançadas pelo texto. Desta forma, e como estamos perante uma narrativa protagonizada por minúsculos animais ou mesmo grãos de areia, a ilustração permite a objectivação dos conceitos sugeridos pelo texto, aumentando claramente a escala (e proporção) dos objectos e pequenos seres.

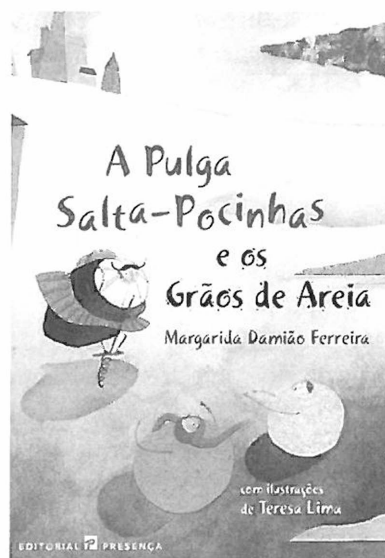


Ilustração 6

A Pulga Salta-Pocinhas e os Grãos de Areia

As ilustrações de página inteira permitem principalmente a contextualização espacial da acção, através da sugestão de uma ambiência de praia, pelo recurso à ilustração de areia (muitas vezes, insinuada pelo uso de papel texturado com variações cromáticas relevantes dentro da cor amarela principal) e do mar. Neste caso, observe-se, igualmente, a sugestão de movimento e de variabilidade através do recurso à colagem e sobreposição de papéis de diferentes cores e texturas, além da opção por formas ondulantes e serpenteadas.

A questão do movimento reveste-se, em nosso entender, de um dos elementos cruciais na criação de Teresa Lima. Trata-se de uma preocupação que não resulta apenas da sugestão da acção narrativa (não esqueçamos que os textos contam histórias que se baseiam nas actividades

das personagens), mas também da construção da imagem como elemento dinâmico e activo do livro. Fugindo ao cariz estático da página, as ilustrações ganham mobilidade pela sugestão de uma espécie de equilíbrio instável, como se a imagem fixasse instantes de um movimento/deslocação constante. É pelo mesmo assim que entendemos os elementos esvoaçantes³ que acompanham as imagens centrais, conferindo-lhe uma leveza (que resulta, também, de uma espécie de suspensão, de derrogação da lei da gravidade, por exemplo), um cariz imaterial e quase etéreo.

Em *Se os Bichos Se Vestissem como Gente* (2003), de Luísa Ducla Soares, constata-se o carácter central da ilustração em relação ao texto que, como mera sugestão, é relegado para partes mais «marginais» da página. Aproximando-se do álbum, as imagens de Teresa Lima partem da sugestão fornecida pelas perguntas e materializam-na, dão-lhe corpo e forma. A adição de peças de vestuário humano a elementos da fauna propõe, também através da ilustração, a criação de uma associação improvável e absurda, de onde resulta cómico e humor.

Como estratégia mais recorrente assistimos à ocupação da parte central e inferior da página com uma ilustração de grandes dimensões, evidenciando a espécie animal em questão e o ridículo da utilização das roupas e acessórios. O texto encabeça a página e é ainda antecipado por alguns elementos decorativos de menor dimensão (relacionados com o vestuário ou a sua confecção) ou pelo prolongamento de uma parte da ilustração central, como a cauda do macaco, o corpo da serpente ou os braços do polvo. Desta forma, nem todas as imagens se apresentam delimitadas por um fundo rectangular. Assiste-se, então, a uma alternância entre

³ Como os cachecóis ou os sacos, por exemplo.

dois tipos de apresentação. A ausência de moldura e da representação do fundo confere maior dinamismo e movimento à ilustração que pode, assim, ocupar a página inteira, envolvendo completamente as duas breves linhas de texto.

A colagem de elementos decorativos oriundos de revistas de moda e catálogos de roupa, além de tecidos com diferentes padrões e texturas, articula-se claramente com o texto e com as questões aí colocadas. Além disso, sugere aos leitores que a ilustração pode resultar do recurso a objectos e materiais do quotidiano, tornando-a próxima e acessível. Repare-se, ainda, na presença de dados relativos às medidas e aos tamanhos, fazendo sobressair o carácter excessivo, desmesurado mesmo (daí o insólito) dos animais, em termos de dimensões globais ou de determinadas partes anatómicas, como o pescoço ou o número de braços.



Ilustração 7
*Se os Bichos Se Vestissem
como Gente*



Ilustração 8
*Se os Bichos Se Vestissem
como Gente*

Em *António e o Príncipezinho* (2004), de José Jorge Letria, as ilustrações, que resultam da conjugação de diferentes técnicas como o desenho, a pintura e a colagem de sugestivos pormenores (como os títulos dos livros de Saint-Exupéry ou os envelopes e as cartas), caracterizam-se pelas dimensões consideráveis, ocupando a página inteira, e surgindo emolduradas pelas margens brancas da folha. Pormenores ou partes consideráveis destas ilustrações – que surgem sempre em lugar de destaque, ocupando páginas ímpares⁴ – são depois recortados e introduzidos em outras páginas de texto, interferindo, em alguns casos, com a linearidade da mancha gráfica. As imagens que ilustram este texto caracterizam-se, igualmente, pelo diálogo intertextual que estabelecem com as ilustrações de *O Príncipezinho*, de Saint-Exupéry. Têm particular relevância elementos simbólicos, em alguns casos sugeridos sob a forma de metáfora, como a associação da caneta ao avião e ao príncipezinho, além das nuvens aos livros, numa conjugação das actividades de eleição de Saint-Exupéry, revisitado e recriado pelas mãos hábeis de José Jorge Letria e Teresa Lima.

As paixões do escritor-aviador são capturadas de forma poética pelas imagens que associam a escrita ao voo e este ao sonho, à liberdade e aos afectos. O texto, além de dar conta dos aspectos meramente biográficos da personagem referencial, recria e reescreve a sua história, prolongando-lhe a vida, as viagens fantásticas por ele realizadas e imaginando a história do reencontro com a sua personagem mais conhecida. A viagem no

⁴ A excepção a esta localização é a ilustração que abre a narrativa, na página oito, e que funciona como mote ou divisa para o seu desenvolvimento, pelos elementos que integra, revelando-se síntese do universo que o texto recria e sustenta.

tempo permite, ainda, acompanhar o percurso do escritor, desde a infância à idade adulta, balizada por momentos-chave de grande significado afectivo. A introdução no domínio do maravilhoso, pela sugestão de espaços imaginários, dá grande liberdade criativa à ilustradora cujos traços apontam possibilidades.

A ilustração final da obra dá conta das interferências constantes entre o escritor e a escrita, associando, numa única imagem, o livro, o voo, o homem, o principzinho, as ovelhas e a rosa.

Apesar de a narração ser iniciada com a descrição da morte de Saint-Exupéry, esta é uma história sobre a vida e sobre como ela pode ser prolongada para além dos limites físicos e temporais através da memória e, sobretudo, da leitura. Nas ilustrações de Teresa Lima são sugeridas de forma insistente⁵ algumas das ideias que nortearam a vida e a escrita do autor homenageado, como os livros e os aviões, mas também uma ambiência mágica, onírica e etérea (em grande medida, fortemente alegórica) que caracteriza, igualmente, a obra mais conhecida de Saint-Exupéry e o texto de Letria. O azul do céu e o verde do mar funcionam também como as cores dos sonhos e da imaginação por onde deambulam, entre outras, as memórias da figura materna do escritor, sempre presente na sua vida.

⁵ Repare-se, a confirmar a ideia de que a ilustração é sempre uma interpretação pessoal dos textos, como a ilustradora deixa de lado as referências insistentes à guerra, aos acidentes e às mortes por ela causadas. Comprova-se a tese de Isabel Calado quando afirma que a ilustração é sempre selectiva «umas vezes retrata, outras apenas insinua; e muitas delas, como se disse, simplesmente exclui. A ilustração de uma história é sempre uma (e uma só) interpretação pessoal de *uma parte* dessa história» (Calado, 2003: 506).

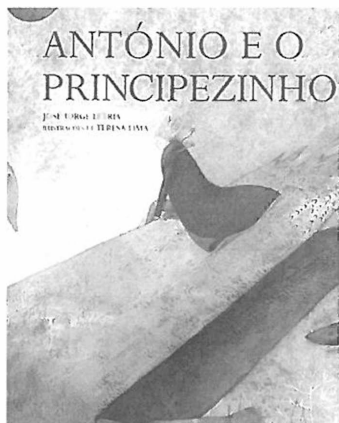


Ilustração 9
António e o Príncipezinho



Ilustração 10
António e o Príncipezinho

Alice no País das Maravilhas (1998), de Lewis Carrol, é, com certeza, uma obra que coloca inúmeros desafios (mas também problemas) a um ilustrador. Relembremos, por exemplo, as ilustrações originais de John Tenniel que se tornaram imagem de marca da publicação⁶. Esta situação decorre não só de se tratar esta uma obra clássica da literatura para crianças (e adultos), várias vezes ilustrada, em várias edições e diferentes países, mas sobretudo porque a sua adaptação ao cinema de animação pela Disney fixou (quase de forma definitiva) e generalizou globalmente, mesmo em termos de massificação, uma determinada representação das personagens e dos espaços onde elas se movem. Teresa Lima optou pela construção de uma imagem alternativa, caracterizada pelo recurso à pintura e pelo uso abundante da cor azul, além da recriação de espaços caracterizados pela sobreposição

⁶ A primeira edição de *Alice's Adventures in Wonderland* foi publicada pela Macmillan em 1865.

de perspectivas, promovendo um cenário desrealizante, apostando na subversão dos elementos que o compõem. Assim, verifica-se, ao nível da ilustração, um jogo com as noções de grande e pequeno; interior e exterior; racional e irracional e realidade e ficção, que são baralhadas, propondo a criação de um mundo às avessas.

As imagens de grandes dimensões, de página inteira ou mesmo de dupla página apresentam várias sequências narrativas, o que acentua a ideia de movimento. Alternam com pequenos apontamentos ilustrativos, a cor cinzenta, nas páginas de texto, fixando alguns momentos cruciais da narrativa.

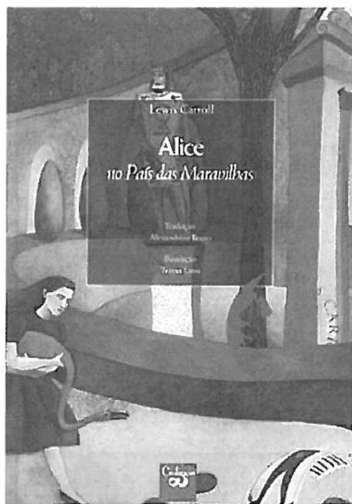


Ilustração 11
Alice no País das Maravilhas

Em *As Andanças do Senhor Fortes* (2004), de António Mota, é visível a técnica mais característica da ilustradora, observando-se a combinação de desenho e pintura com colagem de recortes, como é o caso dos objectos – «coisas finas» – transportados na mala do protagonista.

A sugestão de movimento surge associada à dança da cabra Ricardina e à música do pastor. É reforçada, ainda, pelas duas imagens finais do livro. Na do circo, é patente o jogo de luzes e o local central ocupado pela cabra bailarina. Depois, atente-se na dinâmica nascida da representação do trapézio e das trapezistas, assim como da posição acrobática, em equilíbrio instável, do palhaço. Ideias próximas são construídas pela imagem que representa a ida do pastor até Vila do Conde. À semelhança do que observámos em *A Pulga Salta-Pocinhas e os Grãos de Areia*, o movimento constante das ondas é concretizado através das formas arredondadas e da sobreposição de recortes de diferentes tonalidades de azul.

Em algumas ilustrações, as representações das sombras as personagens em movimento exponencia ou duplica esta sugestão que se revela particularmente insistente nesta criadora. No caso deste conto em particular, a ilustração surge como leitura metafórica do texto, por exemplo, quando os montes são associados ao mar e as ovelhas aos peixes. Na representação de paisagens e de espaços naturais, nomeadamente dos montes, é acentuado o seu relevo inusitado, numa recriação próxima da infantil, marcada por uma visão particular do real. A dialéctica cidade/campo é recriada através de elementos ilustrativos, de conotação simbólica, que preenchem o fundo das imagens e surgem representados, de forma mais esbatida, como é o caso das pessoas, dos carros e das chaminés fumegantes⁷, por um lado, e das árvores, dos campos e das ovelhas, por outro.

⁷ Atente-se na expressividade da repetição, logo na primeira página da narrativa: «O senhor Fortes vivia numa grande cidade, com muitas casas, muitas ruas, muitas fábricas, muitos automóveis, muita gritaria, muito ruído, muito fumo, muito fumo, muito fumo, muito fumo.» (Mota, 2004: 7).

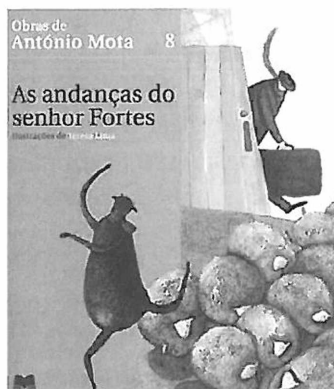


Ilustração 12
*As Andanças
do Senhor Fortes*



Ilustração 13
*As Andanças
do Senhor Fortes*

Também é possível, através das ilustrações, ultrapassar as barreiras físicas, permitindo a representação, numa mesma imagem, da perspectiva interior e exterior da casa do pastor Arnaldo. O jogo entre elementos transparentes e outros opacos reveste-se de especial significado porque permite aceder a elementos escondidos, às vezes quase secretos. As portas, enquanto elementos de passagem, mas também de fronteiras e limites ultrapassados, são alvo de recriação recorrente, dando conta das barreiras entre as personagens e os lugares ou os sonhos.

A imagem que apresenta a fotografia do pastor e de *Tejo*, o seu cão, permite dar conta de uma narrativa introduzida sob a forma de uma analepse. Veja-se como o cariz estático sugerido pela fotografia é acompanhado pelo movimento dos outros dois animais – o lobo e *Tejo*. Estes, em conjunto com a cabra *Laranja*, ganham vida através das memórias e dos afectos do pastor.

A desproporcionalidade que pontua a representação física do senhor Fortes permite, do ponto de vista

visual, estabelecer o contraste entre o apelido da personagem (associado à força e à resistência) e as características da mala (grande e pesada) e os objectos delicados que transporta no seu interior. De alguma forma, esta dualidade que caracteriza a mala estende-se à personagem que a possui, um homem afectuoso e delicado interiormente, apesar de ser alto e forte, paradoxo que o texto deixa antever, desde as primeiras linhas⁸, insistindo na aparente contradição através de repetições e vários jogos sonoros.

Mais do que a preocupação com uma representação realista dos universos propostos pelos textos, as imagens de Teresa Lima revelam a particularidade de estimularem a criatividade, pelo imaginário riquíssimo que propõem, resultado de uma leitura atenta e pessoal das obras.

A evolução verificada nos seus trabalhos, sobretudo quando analisados numa perspectiva diacrónica, vai no sentido do crescimento das ideias de sugestão e de indefinição, visíveis no esbatimento das cores e das formas e na sua progressiva suavização. Ao mesmo tempo, verifica-se uma maior precisão do desenho das personagens, sobretudo dos seus traços fisionómicos, acentuando a sua expressividade. Os corpos alargam-se e não visam representar com realismo a figura humana, sugerindo antes movimentos, determinadas dinâmicas e estados de espírito. Em alguns casos, pessoas e objectos parecem diluir-se nos cenários que povoam. As manchas aguadas e o movimento de braços, pernas, cabelos,

⁸ Confrontar com: «O senhor Fortes era um homem forte. Era tão forte que com uma só mão agarrava numa mala castanha, bem grande, bem pesada. Uma mala bem forte. O senhor Fortes vendia coisas finas, delicadas.» (Mota, 2004: 7).

cachecóis e outros adereços suspendem momentaneamente a gravidade e abrem as portas à imaginação e ao sonho.

Da leitura das ilustrações de Teresa Lima e da relação próxima que estabelecem com os textos fica, em jeito de conclusão, a preferência da autora pela técnica da colagem que lhe permite uma valorização das texturas e dos relevos e a associação da componente pictórica a uma experiência sensorial. Além disso, a colagem sugere muitas vezes a suspensão, uma certa imaterialidade e o cariz etéreo das ilustrações, sobretudo quando o objectivo é recriar universos oníricos e fantásticos muito ricos, produtos da imaginação criadora dos autores. É óbvia, na composição das imagens, a procura de um equilíbrio dinâmico entre os diferentes elementos pictóricos (de grandes dimensões e de pormenor) e entre estes e o texto.

A selecção cromática possui claras intenções semânticas e o uso das cores relaciona-se com a criação de determinadas sugestões e ambientes (também do ponto de vista emocional). Têm especial relevância os universos mágicos (às vezes mesmo alternativos em relação ao mundo empírico) através do uso da cor como ferramenta. As imagens desta ilustradora marcam ainda pela presença da luminosidade e por uma tentativa de captar a interioridade sem perder de vista o objecto em si, a sua forma e a sua aparência. Desta forma, o ponto de vista fornecido pelas imagens permite a observação de elementos invisíveis, promovendo um olhar mais atento e mais penetrante sobre o real. Assim, as imagens que Teresa Lima oferece aos seus leitores caracterizam-se pela intersecção de diferentes planos e pontos de vista e por introduzirem as crianças, simultaneamente, num universo simbólico em que se cruzam afirmações e alusões, convidando, a todo o instante, a uma leitura feita com base na surpresa e nos movimentos constantes do olhar.

Referências Bibliográficas:

Obras ilustradas por Teresa Lima:

CARROL, Lewis (1998): *Alice no País das Maravilhas*, Porto: Civilização Editora (tradução de Alexandrina Bento)

FERREIRA, Margarida Damião (2004): *A Pulga Salta-Pocinhas e os Grãos de Areia*, Barcarena: Editorial Presença

LETRIA, José Jorge (2004): *António e o Principezinho*, Porto: Âmbar

MOTA, António (1996): *Segredos*, Porto: Desabrochar

– (2004): *As Andanças do Senhor Fortes*, Vila Nova de Gaia: Gailivro

SOARES, Luísa Ducla (2003): *A Cavalo no Tempo*, Porto: Civilização

– (2003): *Se os Bichos Se Vestissem como Gente*, Lisboa: Civilização Editores

VIEIRA, Alice (1998): *O Gigante e as Três Irmãs*, Lisboa: Editorial Caminho

VIEIRA, Vergílio Alberto (1995): *A Cor das Vogais*, Porto: Civilização Editores

Outras referências bibliográficas:

BRONZE, Manuela (2000): «100 Años de Libros Ilustrados en Portugués para Niños – una contribución para un estudio profundo y extenso sobre la ilustración y sus autores en Portugal» in *Actas del II Congreso de Literatura Infantil y Juvenil – Historia Crítica de la Literatura Infantil e Ilustración Ibéricas*, Badajoz, Editora Regional de Extremadura Almedralejo, pp. 35-39

CALADO, Isabel (2003): *Fronteiras da Imagem com a Palavra. Contributo para uma abordagem da representação e cultura visuais*, Coimbra [tese de Doutoramento em CD-Rom]

LIMA, Teresa (2002): «Ilustração» in *Mil Folhas – Público*, 12 de Outubro de 2002, pp. 6-7

OBIOLS SUARI, Núria (2003): *Mirando Cuentos – Lo visible e invisible en las ilustraciones de la literatura infantil*, Barcelona, Laertes SA <http://www.ccb.pt/ccb/cgi-bin/magazine/magazine.php?edicao=81&artigo=1581&pagina=1>